



А. А. ПРОНИН

Изображая Ленина: теа-кино-проеция вождя на времена и нравы

Нет в реальной истории человечества более медийной личности, нежели Владимир Ульянов-Ленин — даже Иисус Христос, если он в действительности существовал, не удостоился такого количества экранных и сценических ипостасей, как «наш Ильич». За сто лет непрерывной манифестации образа Ленина в аудиовизуальных искусствах сформировалась единственная в своем роде персоналия, многожанровая и разностилевая, которая стала доминантой масштабной арт-рефлексии, именуемой труднопроизносимым словом *лениниана*.

От хроники к художественному образу

Собственно, реальный человек по имени Владимир Ульянов к миметическим искусствам, кинематографу и театру, никакого отношения не имел и был сформирован как личность литературой, преимущественно русской публицистикой*. Отсутствие в его текстах даже намек на «зримое письмо» говорит о том, что его мышление было далеким от образного и драматургического, а, напротив, сугубо рациональным и оценочно-понятийным. Именно этим обстоятельством объясняется, на мой предвзятый взгляд, то, что саму «режиссуру» революционных событий в Петрограде осенью 1917 года осуществил куда более «артистичный» авантюрист Троцкий, а не идеолог большевизма Ленин. Логичным в дан-

* Широко известно, в частности, его высказывание о Н. Г. Чернышевском: «Под его влиянием сотни людей делались революционерами <...> Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. Он меня всего глубоко перепахал <...>» — В. И. Ленин о литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1986. С. 456.

ном контексте выглядит и то, что Лев Троцкий с удовольствием снимался кинохронике во время Гражданской войны, в то время как Ильич не то чтобы избегал, но явно не стремился оказаться в фокусе кинообъектива*. Возможно, одной из причин такой скромности было то, что без живого слова, которым он блестяще владел, он не воспринимал себя на беззвучном экране полностью самим собой, революционером Ульяновым-Лениным. Не менее темпераментного оратора Троцкого это обстоятельство не смущало, но Ленин был другим, и немой экранный образ, вероятно, с трудом вписывался в структуру его самоидентичности как публичного политического деятеля.

Тем не менее *noblesse oblige*, и поскольку, по словам его личного секретаря В. Д. Бонч-Бруевича, «Владимир Ильич относился к съемкам кино, которым он не однажды подвергался, весьма терпеливо и добродушно», хроникальные кадры, запечатлевшие его вживую в 1918–1922 гг., все же имеются, до наших дней сохранилось два десятка таких кинодокументов**. В основном это

* Тем не менее пропагандистские возможности кинематографа как «важнейшего из искусств» председатель Совнаркома В. И. Ленин оценивал верно, и уже 27 августа 1919 г. за его подписью вышел «Декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение народного комиссариата по просвещению».

** Кадры после празднования 1 Мая 1918 г. на Ходынском поле в Москве; во время прогулки в Кремле по выздоровлению после ранения (30 августа 1918 г.); на открытии временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу на площади Революции и мемориальной доски борцам за революцию на Кремлёвской стене (7 ноября 1918 г.); во время выступления с балкона Моссовета на митинге протеста против убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург (19 января 1919 г.); на похоронах М. Т. Елизарова в Петрограде (13 марта 1919 г.) и Я. М. Свердлова в Москве (18 марта 1919 г.); на Красной площади (1 мая 1919); на улице у здания, где проходил 1-й съезд по внешкольному образованию (6 мая 1919 г.); на празднике Всеобуча на Красной площади (25 мая 1919 г.); на военном параде на Красной площади (7 ноября 1919 г.); во время беседы с амер. журналистом Л. Эйром (февраль 1920 г.); на закладке памятника К. Марксу в Москве (1 мая 1920); во время выступления на Пречистенской (ныне Кропоткинской) набережной в Москве по поводу закладки памятника «Освобождённый труд» (1 мая 1920); во время выступления на митинге, посвященном закладке памятника К. Либкнехту и Р. Люксембург, на площади Урицкого в Петрограде и на 2-м конгрессе Коминтерна в Петрограде (19 июля 1920 г.); в дни работы 2-го конгресса Коминтерна в Москве (июль-август 1920 г.); на заседании 3-го конгресса Коминтерна в Москве (июнь-июль 1921); во время беседы во дворе Кремля с американским экономистом П. П. Христенсеном (28 ноября 1921 г.); с группой делегатов в дни работы 4-го конгресса Коминтерна в Москве (13 ноября 1922 г.).

были репортажные съемки для официальной большевистской кинопериодики о важных с точки зрения советской власти событиях, и лишь в единичных случаях оператор получал специальное задание снимать именно В. И. Ленина: такими, в частности, были организованные Бонч-Бруевичем съемки прогулки выздоравливающего после ранения вождя во дворе Кремля в августе 1918 года и беседы с американским экономистом П. Христенсеном на том же месте спустя три года. В итоге, благодаря немногочисленным кадрам советских и зарубежных операторов* облик живого В. И. Ленина был зафиксирован для истории, и этот материал впоследствии многократно использовался в документальной кинолениниане**.

Увидеть себя на экране или сцене театра в «чужом» исполнении Владимиру Ильичу не удалось, и, я уверен, что это понравилось бы ему еще меньше, нежели хроникальный немой Ленин. Впрочем, и бесспорных свидетельств того, что попытки создать первые теа-кино-проекции вождя большевиков были предприняты еще при его жизни, пока не найдено. Такой вероятности — например, в неизвестных произведениях агитпродукции на злобу дня — нельзя исключать***, однако логике революционной и послереволюционной эпохи это вряд ли соответствует: зачем изображать вождя, когда он здесь, с нами, живой? Медийный экранный образ в выпусках кинохроники, хоть и немой, в контекст времени вписывался органично, а вот для рождения образа художественного героя требовалось нечто большее — *смерть*.

И Ленин умер. Утрата и вызванная ею травма, как известно, спровоцировали в массах советских граждан гигантскую волну художественно оформленных эмоций, прежде всего в стихах, песнях, изобразительном искусстве. Первым театральным опытом посмертного воплощения образа вождя был, вероятно, спектакль «Гибель самодержавия» (1924 г.) в кремлевском Курсантском те-

* Ленина снимали первые советские операторы (Ф. Вериго-Даровский, А. Ф. Винклер, Г. В. Гибер, П. В. Ермолов, Ю. А. Желябужский, С. П. Забозлаев, Н. Ф. Козловский, А. А. Левицкий, А. Г. Лемберг, П. К. Новичкий, Э. К. Тиссе) и зарубежные (В. Кьюбс и др.)

** «Ленинская Кино-Правда» (1925), «Три песни о Ленине» (1934) — оба Д. Вертова, «Владимир Ильич Ленин» (1948, М. И. Ромм, В. Н. Беляев), «Живой Ленин» (1960, Ромм, М. Е. Славинская), «Три весны Ленина» (1964), «Ленин. Документы, факты, воспоминания» (1970) — оба Л. М. Кристи и др.

*** Так, например, в 1919 г. режиссер В. Гардин снял постановочную сцену своей агитленты «Девяносто шесть» во время выступления Ленина с грузовика (фильм не сохранился).

атре, поставленном Юрием Таричем по собственной пьесе, в котором он же и сыграл Ленина*. Возможно, были и другие постановки, но о них ничего не известно. Что касается кинорефлексии этого трагического события, то в советской России она проявилась прежде всего в документальных «Кино-правде № 21. Ленинской» (1924 г.) и «Кино-правде № 22. В сердце крестьянина Ленин жив» (1925 г.) Дзиги Вертова, а также игровой детской картине того же года «Как Петюнька ездил к Ильичу» Михаила Доронины**, в которой образ Ленина опосредованно воплощен как мечта мальчика-беспризорника, а зримо — в хроникальных кадрах похорон вождя. Первым же киноактером, сыгравшим Ленина, был, вероятно, Тадеуш Ватовский, исполнитель этой роли в эпизоде польской военной мелодрамы «Milosc przez ogien i krew / Любовь сквозь огонь и смерть» (1924 г.) Яна Кухарски.

Однако, как и всякая большая волна, быстро спал и всплеск кино- и театральных эмоций, вызванных смертью вождя Октября. Очевидно, должно было пройти время, устояться и стать понятной картина нового мира, чтобы в сознании деятелей миметических искусств созрела творческая интенция к изображению Ленина, созданию его сценической и экранной копии средствами лицедейства, и — чтобы зритель не воспринимал результат, по выражению Владимира Маяковского, как «гадость постановочную». Очевидно, поэт революции выражал мнение если не большинства, то многих, категорически утверждая: «Мы хотим видеть на экране не игру актера на тему Ленина, а самого Ленина, который хотя бы в немногих кадрах, но все же смотрит на нас с кинематографического полотна. <...> Давайте хронике!»***.

Вполне логично, что в такой сложной ситуации первенство в осуществлении «игры актера на тему Ленина» «завоевали» не советские кинематографисты, а иностранцы, над которыми не тяготело сознание особой ответственности за правдивость изображения великого соотечественника, вождя народа. Впрочем, выглядеть внешне похожим на Ленина исполнителю его роли Ойгену Дюмону (Eugen Dumont) в австрийской исторической драме 1926 года «Die Brandstifter Europas / Поджигатели Европы» (режиссер Макс Нойфельд), очевидно, вполне удалась — о чем свидетельствует оценка рецензента: «Внешность Евгения Дюмонта

* см.: *Прозоровский Н.* Невыдуманное. Главы из воспоминаний // Киноведческие записки. № 48. С. 390.

** Экранизация повести Павла Дорохова «Как Петунька к Ильичу ездил».

*** *Маяковский В. В.* О кино / Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 12. С. 147.

в роли Ленина поразительно реальна»*. О других чертах созданного австрийским актером образа судить сложно, поскольку картина, в которой несмотря на название большевики изображены сочувственно — как освободители народа, не сохранилась.

В советском же игровом кинематографе «немой Ленин» появился директивным, если так можно выразиться, методом — в 1927 году, когда страна отмечала десятилетие Октябрьской революции, главный праздник «красного календаря». Одним из его важнейших лозунгов гласил: «Нашей путевой звездой всегда будет знамя Ленина, вождя мирового пролетариата и величайшего гения человечества!» — соответственно, без предьявления народу «живого» вождя столь масштабное событие обойтись не могло. Первой в 1927 году на экраны страны вышла снятая по заказу Октябрьской юбилейной комиссии картина «Москва в Октябре» Бориса Барнета, следом в рамках аналогичного заказа, но куда более удачная** — «Октябрь» Сергея Эйзенштейна и Григория Александра. В обеих кинокартинах, а также в спектакле Малого театра «1917» роль Ленина благодаря удивительному внешнему сходству сыграл Василий Никандров, непрофессиональный актер, бывший рабочий металлургического завода города Лысьва***. От Никандрова, по сути, прародителя всех будущих двойников Ленина, ничего иного кроме «живоподобия» и не требовалось**** — короткие эпизоды с участием Ленина были прочно вмонтированы в событийный ряд повествования, образ вождя вырисовывался плакатными средствами (жест, динамичные ракурсы) и явно презентовался в качестве визуальной эмблемы революции. Пожалуй, лишь комическая сцена в «Октябре» с маскировкой героя под страдающего зубной болью гражданина, с огромным платком и в оч-

* Volksfreund, 18. Dezember 1926, S. 3

** Работа Б. Барнета оказалась неудачной и вскоре была снята с проката; частично утрачена.

*** См.: *Кривенко Б. В.* Образ В. И. Ленина в советском искусстве кино. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1969. С. 13.

**** Известный бард А. Городницкий в своих мемуарах приводит воспоминания своего отца: «Поскольку отец работал в съемочной группе, ему было поручено привозить Никандрова на съемки в Смольный, где специально была выделена комната, чтобы его гримировать. На съемочную площадку выпускали в самый последний момент. Это производило такое впечатление, что все солдаты и матросы, участвовавшие в массовках, встречали его как настоящего Ленина. Когда он проходил по актовому залу, направляясь к трибуне, не надо было искусственно подогревать «энтузиазм масс». Присутствующие кричали «Ура» и кидали вверх шапки вполне естественно, что и фиксировалось на пленке» (*Городницкий А. И* вблизи, и вдали. М.: Полигран, 1991).

ках, не вписывалась в заданные рамки и снижала героический пафос сугубо человеческим, личностным содержанием. Как выяснится со временем, это вполне «маяковская»* дуалистичность трактовки ленинского образа на долгие годы станет определяющей и в теа-киноленинианах.

Разумеется, процесс сакрализации Ленина как вождя революции и любимца простого народа, запущенный еще в 1918 году после покушения на него Ф. Каплан (прелюдия смерти) и активизированный в 1924 году собственно смертью Ульянова-Ленина, нуждался во внешних импульсах — ими в СССР и стали юбилейные кампании. Десятилетие Октябрьской революции отмечалось в условиях неопределенности экономического курса и активной борьбы бывших соратников-революционеров за реальное влияние и должности в ВКПб, Совнарком и ЦИК, дающие, по сути, право считаться наследниками «дела Ленина». Следующий юбилей Октября в 1937 году страна встречала уже в совсем других социально-политических реалиях: Сталин окончательно победил всех прочих наследников (Троцкого, Бухарина, Зиновьева с Каменевым и др.); коллективизация, индустриализация и другие глобальные цели требовали мобилизации общества на основе беспрекословной и абсолютной веры — веры в светлое коммунистическое будущее. И, разумеется, только Ленин, изъятый смертью из «суеты сует» и возведенный всеми видами искусств и пропаганды в разряд божества, воспринимался народом как «высшее добро»** и, соответственно, только он в качестве Отца мог определять, кому принадлежит место Святого Духа и Сына в новой «Троице» (на тот момент в этих ипостасях утвердились партия и Сталин)***. Следовательно, вполне логичным предъюбилейным действием стало объявление официального курса на создание канонической ленинской иконографии — не только для всех видов изобразительных искусств, где канон уже во многом сформировался, но и для миметических: театра и кино.

* Отметим, что автор поэмы «Владимир Ильич Ленин» всячески протестовал «против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых» и оценивал прецедент в «Октябре» так: «Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него» (*Маяковский В. В. О кино. / Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 147.*)

** *Дружкова Д. Читая Вертова // Вертов Д. Из наследия. Т. 2. С. 3.*

*** О некоторых киновариантах революционной епифании (богоявления) см: *Пронин А. А. Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 146.*

Насколько серьезным представлялся «юбилейный заказ» для советского театра свидетельствует факт проведения в 1936 году закрытого конкурса по созданию пьес к знаменательной дате, к участию в котором персонально пригласили самого Алексея Толстого, а также А. Афиногенова, Н. Вирту, В. Вишневского, А. Корнейчука, Н. Погодина, К. Тренева. На встрече с авторами председатель Всесоюзного комитета по делам искусств П. М. Керженцев высказался о возможности и желательности создания в пьесах образа Ленина, разумеется, в соответствующей моменту трактовке. Верный своим принципам научной организации труда (НОТ), Керженцев контролировал творческий процесс строго и внимательно, и в результате первыми юбилейными постановками с «воскресшим» вождем мирового пролетариата стали спектакли Малого театра «На берегу Невы» по пьесе К. Тренева, Московского театра Революции «Правда» по пьесе А. Корнейчука и «Человек с ружьем» Н. Погодина в Театре им. Евг. Вахтангова*. Финальный этап постановочного процесса осуществлялся в соответствии со специальным принятым комитетом Керженцева приказом «О порядке постановки пьесы Н. Погодина “Человек с ружьем”, а также других, воспроизводящих образ Ленина». Разумеется, это было продиктовано не только требованиями тайм-менеджмента, но и стремлением избежать реальной опасности не успеть, не угодить, не заметить чего-либо «неправильного» — в 1937 году за такое можно было поплатиться не только свободой, но и жизнью. В итоге, успели, угодили, справились.

Объединяющей чертой всех названных выше спектаклей-победителей была не только вполне очевидная идея о том, что большевики боролись не за власть, а за коренные интересы народа, и поэтому победили, но и сюжетное решение ленинской темы. В каждой из названных пьес герой, рядовой солдат из крестьян, неожиданно встречается с Лениным, но если в спектакле Малого театра это просто узнавание вождя (Павел Оленев сыграл Ленина одной проходкой по сцене, без слов), то в «Правде» и особенно в «Человеке с ружьем» эта встреча проясняет абсолютно все: смысл жизни самого героя, суть увлекшей его классовой борьбы, задачи революции и т. д. «Иван Шадрин проходит путь от символической немоты — косноязычия — к владению словом. На протяжении трех действий герой ищет себе определение, а подобрав его, находит и место в новом миропорядке. Это становится возмож-

* Участвовавшие в конкурсе А. Толстой, А. Афиногенов и В. Вишневский свои работы к сроку не представили, в «Земле» Н. Вирты Ленин как действующий персонаж отсутствует.

ным благодаря личному контакту с исторической фигурой»* — с самим Лениным.

Роль В. И. Ленина в спектакле Театра революции сыграл Максим Штраух, в вахтанговской постановке — Борис Щукин, и созданные ими образы «живого вождя» поразили восприятие зрителя, запомнились надолго. Яркие характерные актеры, блестяще зарекомендовавшие себя в ролях эксцентричных персонажей, как показало время, создали эталон сценического образа Ленина**. Премьера «Правды» состоялась 5 ноября, а отрывок из вахтанговского спектакля «Человек с ружьем» был показан 6 ноября 1937 года на праздничном заседании в Большом театре (премьера в театре с огромным успехом прошла через неделю).

Что касается кинопроекции Ленина на изменившуюся за десять лет страну, то следует отметить прежде всего, что и сам кинематограф к тому времени радикально изменился. К середине тридцатых звуковое кино в СССР полностью вытеснило «кинемато», и в 1937 году кинообраз Ленина был впервые представлен на экране в полноценном аудиовизуальном варианте — «как живой». Технологическая трансформация, несомненно, полностью меняла восприятие экранного образа, что повлекло за собой радикальную перестройку драматургии фильма и всего комплекса выразительных возможностей, используемых при его создании. В интересующем нас контексте из всех звуковых средств, на первый план, безусловно, выходила речь экранного Ленина — она не только добавляла к зрительному образу важнейшие черты речевой личности (тембр голоса, характерная картавость, интонации, темп речи и т. д.), но и во многом определяла смысловое содержание фильма, его идею и сюжет.

Другой важный момент — образ Ленина в фильме М. Ромма представлен уже в персональной версии***, а не в общем револю-

* Семенова Н. В. Драматургическая лениниана 1930–1960-х годов: формирование исторического нарратива о советском человеке. Автореф. канд филол. н. СПб., 2013. С. 20.

** Впрочем, тогда говорить об этом в подобных тонах было нельзя, и в 1940 году Николай Погодин смиренно признавал: «О сценическом воплощении образа Ленина говорить... рано. <...> «Правда» А. Корнейчука, «На берегу Невы» К. Тренева и «Человек с ружьем», где впервые на сцене появляется Ленин, это первые, ученические работы, это робкие попытки дать эскизы образа, который трудно себе представить во всей полноте» — см.: *Погодин Н.* Первые опыты // *Правда*, 1939, 20 января.

*** Первоначальный вариант сценария Алексея Каплера «Восстание», написанный в 1936 г. рамках закрытого конкурса на пьесы и киносценарии об Октябрьской революции, был значительно изменен в «ленинскую»

ционном нарративе, как десять лет назад, у Барнета и Эйзенштейна. Картина «Ленин в Октябре», по сути, открывает для советского звукового кино новую и весьма перспективную тему — историко-биографическую, и не случайно уже в следующем, 1938 году вышел «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна, а в 1939-м Михаил Ромм продолжил летопись жизни вождя картиной «Ленин в 1918 году». Несомненно, «все три фильма — вне зависимости от намерений их авторов — можно считать фильмами-идеологемами, отвечающими политическим потребностям момента (большой террор, приближающаяся война с Германией)»*, однако их выход ознаменовал собой, по существу, и рождение нового жанра, а дилогия М. Ромма, как показала история, явилась началом формирования персональной кино-биографии В. И. Ленина. Парадоксально, что в год большого юбилея и Большого террора «авторам фильма удалось создать вовсе не канонического, а “народного вождя”, который, подобно Чапаеву, заместил собою исторический персонаж Ленина и в котором просматриваются черты комические и фольклорные (что впоследствии и сделает его героем анекдотов)**.

Заметим при этом, что история создания картины М. Ромма «Ленин в Октябре» была не то чтобы «непростой», а поразительно сложной (с ее хитросплетениями можно познакомиться в приведенном в антологии фрагменте книги Майи Туrowsкой см. в наст. антологии). В свою очередь подчеркнем, что помимо производственных и организационно-бюрократических трудностей для создателей фильма существовала, разумеется, и главная творческая проблема: как создать достоверный образ великого человека в картине, которую будут смотреть Сталин, Крупская и другие хорошо знавшие героя очень важные люди? Сценарист А. Я. Каплер признавал, что поначалу ему даже «написать ”Ленин”, подчеркнуть это слово, поставить двоеточие и начать писать за Ленина то, что он говорил, казалось невозможным***. Однако, преодолев барьер невозможности, драматург с задачей литературного перевоплощения справился. Разумеется, свои трудности в постановке испытывал и крайне стесненный во времени и возможностях

сторону в процессе подготовки к внеплановому производству на студии «Мосфильм» (см. в наст. антологии).

* Туrowsкая М. Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие // КЗ. № 94–95. С. 73.

** Туrowsкая М. «Ленин в Октябре» // Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: АСТ, 2015. С. 89.

*** Каплер А. О работе над образом Ленина // Образ Владимира Ильича Ленина в советском киноискусстве. М., 1969. С. 16.

молодой режиссер Михаил Ромм, но сложнее всего приходилось, естественно, первому исполнителю говорящего Ленина Борису Щукину, актеру-вахтанговцу. Он строил образ своего героя «от жизнерадостности», «страстности» и «любви к народу», и хотя его эксцентричность далеко не всем критикам из «ближнего круга» понравилось, в итоге она была принята зрителем: и простым, и самым главным — Сталиным. Экранный Ленин в исполнении Щукина стал образцом понятного и близкого массе энергичного «батюшки-заступника», радеющего за человека из народа и уверенно руководящего его судьбой — что, очевидно, и требовалось советскому обществу с уже двадцатилетней победной историей*.

В русле заданного в диалогии образца создавались и другие, не-персональные, фильмы юбилейной ленинианы довоенных лет, в частности, «Человек с ружьем» Сергея Юткевича (экранизация пьесы Н. Погодина) и «Выборгская сторона» Георгия Козинцева и Леонида Трауберга (третий фильм трилогии о Максиме). В этих рассчитанных на зрительский успех — и получивших его — «сюжетных» картинах 1938 года Ленин появляется лишь в эпизодах, но исполнение роли вождя Максимом Штраухом оказалось столь же удачным, поскольку было построено на понятных и узнаваемых зрителем «щукинских» трактовках. Бывшие авангардисты, основатели на шумевшего в свое время ФЭКСа, а ныне успешные советские кинорежиссеры Козинцев, Трауберг и Юткевич не только создали кассовые фильмы, обозначившие берега советского «мейнстрима», но и с помощью актерского таланта Штрауха дополнили ставший благодаря Щукину классическим кинообраз эксцентричного, но такого «человечного» Ленина.

И как тут не вспомнить Дзигу Вертова, так и не сумевшего — в отличие от фэксов — убить в себе авангардиста, несчастного Вертова, которого ко времени двадцатилетнего юбилея Октября настолько отодвинули от актуального кинопроцесса, что даже на втором-третьем экране не были показаны в праздничные дни его «Три песни о Ленине», созданные всего лишь тремя годами ранее. Эта картина в стиле поэтического документализма уже никак не вписывалась ни в рамки советского масскульта, ни в идеологический месседж юбилея 1937 года, ни — что самое важное — в новый иерархический расклад «советской троицы». В сознании народа Ле-

* В отличие от юбилея 1927 г., обозначившие «начало пути» к светлому будущему, «лозунги 1937 года формируют впечатление “конца истории”, уже построенного совершенного общества» — см.: Ульянова С. Б. Первое десятилетие Октября в системе советской пропаганды // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2007. Вып. 2. С. 161.

нин-отец таковым, конечно, и оставался, но ему надлежало отойти чуть в тень, чтоб на авансцену презентуемых юбилейной пропагандой революционных событий вышел в качестве главного героя Сталин-сын. Разумеется, в такой ситуации Вертов, заявляющий уже в начальных титрах своего фильма, что «Октябрьская революция это и есть Ильич-Ленин», оказывался явно вне игры. «Три песни о Ленине», созданные к десятилетию смерти личного кумира Дзиги Вертова (и миллионов, естественно), звучали в 1937 году как запоздалый и неуместный в именины Октября *реквием*. Фильм не попадал в изменившееся время и эстетически, и идеологически: декодировать образ великого вождя и учителя в потоке сложносочиненных звукозрительных образов «Трех песен» неискушенному авангардом зрителю было непросто, зато ясно читаемая молитва Ильичу как единственному божеству революции была понятна каждому — и прежде всего кинематографическому начальству, понимающего, кому надо молиться здесь и сейчас. В сумме эти нестыковки и определили судьбу вертовского шедевра на десятилетия вперед — без запрета дожидаться лучших времен на полке.

От канонов «большого стиля» к шаблонам «застоя»

Трактовка образа Ленина в советском кинематографе последующих лет сталинской эпохи следовала инерции достижений двадцатилетнего юбилея революции. Заданный «Лениным в Октябре» курс на экранную и сценическую репрезентацию «человечности вождя» себя полностью оправдал как в художественном, так и в пропагандистском ключе, хотя и подвергся некоторой коррекции в связи с общеполитической задачей по выдвиганию образа И. В. Сталина в качестве непосредственного руководителя революции. Необходимо было уже не столько блистать и удивлять зрителя, как это делали Щукин и Штраух в 1937 году, а больше играть дуэтом; тем не менее рядом с немногословно-многозначительным Сталиным во всех предвоенных картинах («Великое зарево», «Ленин в 1918 году», «Яков Свердлов») мы все еще видим «обаятельного Ленина». Стоит отметить, что работа над этим образом в театре и кино, потребовавшая от Бориса Щукина колоссального напряжения всех сил, привела в тому, что он скончался от сердечного приступа 7 октября 1939 года. Его 48-летний герой после выстрела Фанни Каплан, как известно, выжил, а вот сам «израненный Лениными» актер дожить до того же возраста не сумел.

Экранная жизнь Ильича тем не менее продолжалась, и уже вполне шаблонный, потерявший первоначальную «щукинскую» эксцентричность, «Ленин-знак» воспроизводится в кинемато-

графе военных и послевоенных лет, в период «малюкартинья»: «Его зовут Сухэ-Батор» (1942, реж. А. Зархи, И. Хейфиц), «Свет над Россией» (1947, реж. С. Юткевич), «Незабываемый 1919-й» (1951, реж. М. Чиатурели) и др. Эту в полном смысле «роль» даже не играют, а именно «исполняют» уже не признанные редкие таланты, а, в основном, малоизвестные провинциальные актеры, подобранные по внешнему сходству с героем, что, по мнению Е. Марголита, явилось «едва ли не мстью Иосифа Сталина кинематографу: ведь первым исполнителем роли вождя на экране в “Ленине в Октябре” был не Михаил Геловани, а провинциальный актер (к тому же еврей) Семен Гольдштаб»*.

После смерти Сталина и до наступления оттепели экранный и сценический Ленин, по существу, оставался в рамках одобренного всеми шаблонного представления о главном герое страны. Как и двумя десятилетиями раньше, важную роль в активизации театра-киноленинианы сыграл очередной — и первый пост-сталинский — юбилей 1957 года. Еще до него, но уже после XX съезда партии, ревизии подверглась старые картины, из которых изымали Сталина и в которые возвращали вырезанные кадры с реабилитированными революционерами — благодаря этим «косметическим» процедурам образ Ильича немного посвежел, но новых качеств не приобрел. То же самое можно сказать и о новых фильмах: даже долгожданное возвращение на экран Максима Штрауха в роли вождя («Рассказы о Ленине», 1957, реж. С. Юткевич) особого впечатления ни на зрителя, ни на критику не произвело — это было явное повторение пройденного. Однако отметим, что само по себе появление этой картины, а также совсем слабой в художественном отношении «Семьи Ульяновых» (1957, реж. В. Невзоров), ознаменовало *возобновление персональной киноленинианы*, ждуть которого пришлось почти двадцать лет.

В юбилейном репертуарном плане 1957–1958 годов мы найдем и множество историко-революционных фильмов («В дни Октября», «Коммунист», «По путевке Ленина», «Андрейка» и др.), в которых вождь мирового пролетариата появляется эпизодически. Однако, повторяюсь, ничего нового к образу, отлично работающему на поддержание мифа о «самом человеческом человеке» и одновременно «несгибаемом борце», добавлено не было. Знаменитый фильм Райзмана «Коммунист» (1958) стоит отметить в этом контексте лишь потому, что в нем впервые снялся в роли Ленина известный актер театра Борис Смирнов. Дебютное исполнение оказалось не слишком

* Марголит Е. Спасибо, что живой // Сеанс. 2017.15.03 (см. в наст. антологии).

удачным, хотя в дальнейшем актер создал свой, вполне узнаваемый образ вождя — не только на экране, но и на сцене. В спектаклях МХАТа по пьесам Николая Погодина (новая редакция «Кремлевских курантов» в 1956 году и завершающая часть его трилогии «Третья патетическая» в 1958-м) Б. Смирнов представляет своего героя не столько как деятеля, сколько как мыслителя и мечтателя. «Главное, что я хотел показать в Ленине в “Курантах”, — писал Н. Погодин — это его приверженность мечте, высокий полет мысли, творческой фантазии», и исполнитель главной роли сумел воплотить на сцене сверхзадачу драматурга, особенно в сцене разговора с иностранным писателем. Продолжением поворота от внешнего действия к внутреннему, смыслопорождающему стал спектакль «Третья патетическая», представляющей последние годы жизни В. И. Ленина. Здесь, понятное дело, куда меньше экспрессии, и все построено на диалогах (с врачом, чекистом Дятловым, рабочими) и размышлениях об итогах и перспективах «революционной работы», здесь драматург впервые вводит внутренний монолог, который в исполнении Смирнова звучит вполне органично, без ложного пафоса. И хотя современники отмечали в постановке М. Н. Кедрова не самые правдоподобные моменты (приезд на завод и др.), спектакль удался, и это доказывает, что театральный опыт исполнения роли Ленина Борисом Смирновым качественно превосходил богатый количественно опыт кинематографический, где актер был все-таки «неубедительно и мучительно суетлив»*.

Куда более удачным оказался кинодебют артиста Саратовского драмтеатра Юрия Каюрова, сыгравшего молодого Владимира Ульянова в картине «В начале века» (1961, реж. А. Рыбаков). Сам фильм скоро забылся, слившись с потоком других дежурных работ *фоновой ленинцаны* того периода, однако созданный Каюровым живой образ Ульянова-юноши впоследствии обеспечил актеру удачное продолжение карьеры — в русле поощряемого государством интереса к ранее практически не освоенной в искусстве теме семейной истории Ульяновых и дореволюционному Владимиру Ильичу**. Катализатором активности всех советских муз, разуме-

* Такую оценку дает Смирнову-Ленину уже процитированный выше киновед Евгений Марголит, распространяя ее на все фильмы, где актер играл эту роль: в «Коммунисте» (реж. Юлий Райзман, 1958), «Аппасионате» (реж. Юрий Вышинский, 1963), «Именем революции» (реж. Генрих Габай, 1963) и прочих картинах рубежа 1950–1960-х гг. — см. в наст. антологии.

** О революционной деятельности В. Ульянова в Казанском университете рассказывала картина «Первая Бастилия» (1965, реж. М. Ершов), главную роль не слишком убедительно сыграл Валерий Головенков.

ется, послужил безотказный юбилейный принцип, на этот раз форсированный дублем двух знаменательных дат: 50-летия Октября в 1967 году и столетия со дня рождения В. И. Ленина в 1970-м. Век Ильича был отмечен широко, и среди десятков экранных и сценических произведений особо выделялась дилогия Марка Донского «Сердце матери» и «Верность матери» (1965–1967)*, в которой роль юного Володи Ульянова убедительно и свежо сыграл Родион Нахапетов, и которую, на удивление, с успехом приняла за пределами СССР, в том числе и на враждебном Западе. Ленина существенно старше, но еще не вождя, попытался сыграть в картине «Ленин в Польше» (1966) и один из творцов канона немолодой уже Максим Штраух, которого пригласил другой классик киноленинианы Сергей Юткевич. Актер не превзошел себя преждего, но кино тем не менее получилось, о чем свидетельствует приз за лучшую режиссуру в Каннах.

Однако по-настоящему новое «оттепельное» прочтение образа Ленина, проявившееся как раз в процессе подготовки к столетию вождя, реализовалось в другом, не снискавшем наград фильме, где вождя играл актер другого поколения и уровня — Иннокентий Смоктуновский. Критик и автор биографии вождя в ЖЗЛ Лев Данилкин назвал Смоктуновского «АБСОЛЮТНЫМ Лениным»**. Безусловно, подобная номинация — что бы она ни значила — достаточно спорна, тем не менее нужно признать, что актер свой образ Ленина нашел. В фильме «На одной планете» (1965, реж. И. Ольшевангер) он сыграл не по щукинско-штрауховскому канону: эксцентричного до комичности, но такого «человечного» и сильного вождя***, и не шаблонную «эмблему» революции с искусным портретным сходством. Смоктуновский показал зрителю нечто ранее невозможное — непредсказуемого в своих действиях лидера государственного переворота, отчаянно ищущего возможность выжить в окружении врагов, политического игрока, живущего в состоянии перманентного стресса. Все действие картины укладывается в сутки новогоднего бдения с 31 декабря 1917 года на 1 января 18-го в Петрограде, но событий в нем так много, что голова кругом идет: на Ленина готовится покушение,

* Сценарий по своей книге «Сердце матери» (1965) написала Зоя Воскресенская (в соавторстве с И. Б. Донской).

** Лев Данилкин: Ленин был бешеным путешественником // Российская газета. 2017. 18 января. URL: <https://rg.ru/2017/01/18/lev-danilkin-lenin-byt-beshenym-puteshestvennikom.html>

*** В таком привычном ключе И. Смоктуновский сыграл вождя революции в фильме «Первый посетитель» (1965, реж. Л. Квинихидзе), который вполне можно назвать кинокомедией.

и оно не удается; Ленину выдвигают ультиматум послы, но он переигрывает старорежимных дипломатов; Ленин встречается с народом, соратниками и колеблющимися. Он сутки напролет в эмоциональных «качелях», раскачиваемых избытком адреналина — живет моментом, поскольку в прошлое возврата нет, а будущее нужно обеспечивать сейчас. Разумеется, в фильме нет никакой антисоветской крамолы — все ритуалы соблюдены, правильные слова сказаны, однако созданный Смоктуновским образ явно выходит за пределы мифологеми. Очевидно, это вызвано характерным для оттепельного сознания запросом на правду, внутренним протестом против догматизма, что подтверждается, в частности, неожиданным появлением в кадре Сталина, исчезнувшего с экранов после развенчания его культа. Можно сказать, что в фильме «На одной планете» реализовалась установка на деконструкцию, развенчание не столько самого мифа, сколько воплощающего его суть исполнительского канона — и это не единственный пример в лениниане шестидесятников. Одним из главных ее творцов стал драматург Михаил Шатров, чьи пьесы, поставленные в театре, в кино и на телевидении к 100-летию В. И. Ленина, обозначили стремление творческой интеллигенции к переосмыслению истории и, соответственно, обновление прежнего образа вождя: в частности, в картине «Шестое июля» (1968, реж. Ю. Карасик) это демонстрирует в своей трактовке чрезвычайно решительного Ленина Юрий Каюров, а в телесериале по сценарию Шатрова «Штрихи к портрету» (1967–1970, реж. Л. Пчелкин) уже по-настоящему жесткого Ленина-правителя играет Михаил Ульянов.

Впрочем, означенная тенденция — как и вся оттепель — оказалась недолгой, а телесериал с Ульяновым целиком так и не вышел тогда на экраны (показали только первую серию, «Поимённое голосование»). «Оказалось, незадолго до выхода моих фильмов в свет, — вспоминал Леонид Пчелкин — Политбюро как раз приняло решение начать прославлять в средствах массовой информации и в искусстве Леонида Ильича Брежнева. Ленин оказался не нужен. Начинался культ новой личности».

Однако новый культ был достаточно мягким, а поскольку его корни росли уже не из революции, а из времен Великой отечественной (Брежнев — политрук вся Красной армии, «недооцененная» Малая земля и т. д.), то ленинский миф в наиболее его каноническом, консервативном варианте никак тому не мешал. Эксперименты с образом вождя закончились, но кино- и телефильмы, театральные спектакли о Ленине и с Лениным в эпоху «развитого социализма» (или застоя) выпускались, разумеется, по плану, конвейерным способом. Исправно играл очередную роль вождя

Юрий Каюров: от «Кремлевских курантов» (1970) малоизвестного В. Георгиева до «Ленина в Париже» (1981) неувыдающего Сергея Юткевича; отмечился в продолжающем семейную хронику фильме М. Донского «Надежда» (1973) обаятельный интеллигент Андрей Мягков; органично вошел в «Доверие» (СССР-Финляндия, 1976, реж. В. Трегубович) энергичный вожак Кирилл Лавров. Принципиально ничего не менялось, время застыло, миф вышел в тираж, а экранный Ленин — подобно Чапаеву с Петькой и Анкой — ушел, как и подобает подлинному герою, в низовую культуру, стал героем анекдотов*.

Разрушение мифа как его обязательный элемент

Владимир Ильич Ленин был борцом, и кинематограф противостоял ему в числе прочих соперников еще при жизни. Врагом исповедуемой им коммунистической веры был находящийся в руках «пошлых спекулянтов» кинематограф буржуазного мира, который уже после смерти вождя боролся с ним самим, создавая его экранный образ по-своему, в противовес советскому киномифу. Диапазон трактовок при этом был довольно широк: от достаточно корректного без карикатурности появления эпизодического персонажа в голливудском шпионском фильме «British Agent / Британский агент» (Великобритания, 1934, реж. М. Кертис) до откровенного фарса в комедии «Lenin, din gavtyv! / Ленин, вы мошенник!» (1972, Дания, реж. К. Стенбек), где роль Ленина исполнил комик Петер Стин. Разумеется, никто в СССР такого кино видеть не мог — в отличие от фильмов включившихся в послевоенные годы в создание кино-ленинианы стран социалистического лагеря**. Соответственно, сколько-нибудь заметного вклада в разрушение официального ленинского мифа, сотворенного преимущественно для внутреннего пользования, кинематограф и театр стран недружественных внести попросту не могли.

А вот «ревизионистские» попытки шестидесятников скорректировать канонический образ получили свое продолжение уже на рубеже 1970–1980 годов. Разумеется, тут надо понимать, что время на дворе было уже другое, страх сталинских времен поутих, а без того уже ослабевшую веру в идеалы коммунизма основатель-

* Подробнее об этом см. статьи Е. Марголита, Е. Майзеля в настоящей антологии.

** В частности, «Ernst Thälmann — Sohn seiner Klasse/ Эрнст Тельман — сын своего класса» (ГДР, 1954, К. Метциг), «Yi ge ming de ming yi/ Во имя революции» (1960, Китай, Э. Ли, Д. Ши) и др.

но разъяел бытовой цинизм — поэтому никто из творцов по доброй воле за Ленина наверняка бы не взялся. Участие в том или ином проекте означало либо результат принуждения по случаю очередной даты (с обещанием последующей свободы — выбор своего репертуара взамен «отработки», долгожданная роль и т. п.), либо просто корыстный интерес (квартира, машина или прочие материальные блага). Тем не менее за работу мастера экрана и сцены принимались серьезно, как учили, и воодушевлялись, вгрызались в материал, вживались в образ, искали и находили неожиданные решения — так в конъюнктурной абсолютно теме появлялись настоящие шедевры, далекие от канона.

По случаю 110-летия вождя в столице прогремели шокирующие театральные постановки пьес Михаила Шатрова — «Синие кони на красной траве» («Революционный этюд») в «Ленкоме» в 1979 году и «Так победим!» («Вам завещаю») во МХАТе в 1981 году. В ленкомовском спектакле Марка Захарова играющий Ленина Олег Янковский не имел с героем ни малейшего сходства: ни лысины, ни бородки, ни милого дефекта речи, только жилетка и галстук, как маркеры — но это был ОН, умный, устало-тревожный и злой. Надо ли говорить, что зритель воспринимал происходящее на сцене с настороженным изумлением! А в мхатовской постановке играть своего Ленина Олег Ефремов доверил Александру Калягину, что само по себе было немыслимо: «Как Калягин? Пухлый комик с голубыми наивными глазами и неуловимой, как у любого настоящего комедианта, природой? Ленин — тетка Чарлея?!»*. Кроме того, театр осуществил постановку партизанским методом, без обязательного для ленинского репертуара согласования с Главлитом, Минкультом и Институтом марксизма-ленинизма. Но — победителей не судят, и все прошло успешно: Калягин представил своего Ильича без всякого комизма, традиционный ленинский грим был достаточно условным (благо лысина своя), зато исполнение оказалось безусловно органичным, глубоким: актер создал образ парализованного, практически немом старика — и «едва ли не Прометей», как писали некоторые критики**.

Стоит отметить, что в кино или на телевидении ничего подобного быть не могло — слишком массовое искусство, да и контроль производства там организован гораздо тщательней. На экране шли «Поэма о крыльях» (1979, реж. Д. Храбровицкий), «Госу-

* Анатолий Смелянский. Так победим. Без восклицательного знака // Известия. 2001. 14 августа.

** Премьерный показ состоялся 19 декабря в день рождения Л. И. Брежнева — в присутствии немощного «бровеносца».

дарственная граница» (1980, реж. Б. Степанов) с неизменным Ю. Каюровым и проверенные временем старые фильмы канонической ленинианы. Чуть посвежее и помоложе выглядел Ленин в исполнении Сергея Устюжанина в фильме Сергея Бондарчука о Джоне Риде «Красные колокола — Я видел рождение нового мира» (1982), но не более того. Что-то совсем новенькое появилось уже в перестройку, когда еще один «шестидесятник» Николай Губенко представил своего Ленина, порой даже трагического, в документально-игровом телесериале Виктора Лисаковича «Ленин. Страницы жизни» (1986–1989). Это был эпический разворот аж в 27 сериях жития уже далеко не святого, но все же еще не «демона революции». Тогда же сняли с полки и показали на ЦТ все 4 серии «Штрихов к портрету Ленина» Л. Пчелкина с Михаилом Ульяновым в главной роли, но того эффекта, который был бы вполне реален двадцать лет назад, разумеется, не произошло — всему свое время. В ситуации официально объявленного «плюрализма и гласности» рубежа 80–90 годов, когда зашаталась уже сама основа строя, процесс деконструкции советского мифа протекал иными темпами и осуществлялся другими средствами — не побоюсь утверждать, что образ «Ленина-гриба» в гениальной мистификации Сергея Курехина и Сергея Шолохова, родившийся прямо в эфире Ленинградского телевидения* и разошедшийся по стране в записях на кассетах или изустно, сыграл в нем куда более весомую роль, нежели вся предшествующие интерпретации экранного Ленина.

И казалось бы, после развала СССР и всей поддерживаемой им системы до проигравшего по всем статьям «вождя мирового пролетариата» никому и дела не будет — но нет, этот «гриб» не отпустил и продолжал тревожить сознание людей, и не только бывших советских, но населяющих сопредельные территории. Поначалу это были просто «ржачные комедии», в которых наконец-то воплотился на экране Ленин из анекдотов — таким абсурдно анекдотичным представил его Виктор Сухоруков в «Комедии строгого режима» (1992, реж. М. Григорьев, В. Студенников), снятой по мотивам запрещенной в Союзе «Зоны» Сергея Довлатова. И хотя сыграл Сухоруков не самого Ильича, а зека, вошедшего в образ вождя-пахана в готовящемся к юбилею спектакле тюремной самодеятельности** (что было стержнем комединого сюжета как антисоветской сатиры),

* Сюжет прошел в выпуске передачи «Пятое колесо» 11 января 1991 г.

** Криминальный мотив использовал тогда же, правда, не столь масштабно и менее удачно, Леонид Гайдай в фильме «На Дерибасовской хорошая погода...» (1992), в одном из эпизодов которого глава русской мафии появляется в образе Ленина.

но созданная актером карикатура была, безусловно, результатом художественного акта деконструкции мифологизированного кино-образа Ленина — не случайно зеки смотрят «Ленин в 1918 году» и другие канонические картины ленинианы. Не менее абсурдным и карикатурным получился образ вождя мирового пролетариата у финских кинематографистов — в малобюджетном фильме «Back to the USSR — takaisin Ryssiin / Назад в СССР» (1992, Я. Халонен). Актер Тайсто Реймалуото играет Владимира Ленина-вампира, который вместе с последним финским коммунистом пытается возродить коммунизм в Финляндии и «выпить всю буржуйскую кровь». Кстати, раз уж речь зашла о наших соседях, то стоит отметить, что пятью годами позже тот же Виктор Сухоруков продолжил талантливо издеваться над «нетленным образом» в фильме совместного российско-эстонского производства «Все мои Ленины/ All my Lenins» (1997, реж. Х. Волмер), в основу замысла которого лег излюбленный сюжет *западной контр-ленинианы* о «германском шпионе». Собственно, благодаря восходящей звезде российского кинематографа девяностых — уже вышел балабановский «Брат» — этот не самый выдающийся по режиссуре фильм и состоялся, а сыгранные Сухоруковым Ленин и его двойник Ваня (он заменил сгинувшего в водах Балтики «Ульянова-большевика» и оказался во всех отношениях «лучше» оригинала) достойно продолжили линию абсурда в развенчании героя.

Параллельно с комедийным «изживанием» в себе всего советского, коммунистического, ленинского продолжалась в скучные для российского кинематографа 90-е годы и инерция оттепельно-перестроечной рефлексии по «неизвестному» В. И. Ленину. Попытками именно такого рода являлись, несомненно, исторические телесериалы нового «смутного времени»: начатая еще в советское время эпопея о становлении РСДРП и, соответственно, молодом Ленине под общим названием «Раскол» (1993, реж. С. Колосов) и байопик о судьбе А. М. Горького «Под знаком скорпиона» (1995, реж. Ю. Сорокин), в котором много разного Ульянова-Ленина. В этих проектах карикатурно-анекдотичному Ильичу-Лукичу либералов-антисоветчиков, очевидно, сознательно противопоставлена фигура по-прежнему великая, масштаба планетарного, хоть и исполненная драматических противоречий, а в случае с героем Рима Аюпова в «Под знаком скорпиона» — и непримиримого фанатизма, настоящей жестокости вдохновителя красного террора*.

* Открыто публицистический финал сериала (документальные кадры похорон Горького и закадровый текст, призывающий к покаянию) многими воспринимался как прямая антикоммунистическая агитация перед выборами президента России в 1996 г.

Как ни странно, наиболее нейтральным в киноленинине 1990-х был образ, созданный Роджером Сломаном в 13-й серии «Хроники молодого Индианы Джонса» («Adventures in the Secret Service / Шпионские игры», США, 1993, реж. С. Уинсер). Главный герой, как известно, в каждой серии попадает в самую гущу исторических событий и встречается с историческими личностями разных времен, и на этот раз оказывается в революционном Петрограде 1917 года, видит и слышит выступающего перед народом Ленина. Несмотря на имеющиеся в фильме многочисленные фактические ляпы, вроде «угла Шпалерной и Невского», фигура вождя изображена вполне канонически — это трибун, зажигающий энтузиазм в сердцах простых людей. Конечно, не обошлось и без «чертовщинки» (благодаря нижним ракурсам и подсветке сзади), но «кошмаром капиталистов», вроде восставшего из мавзолея рисованного Ленина в «Симпсонах» (19 серия 9 сезона, США, 1998, реж. М. Грейнинг) этот голливудский персонаж явно не выглядит.

В России же нового тысячелетия, когда коммунистические идеалы очевидно стусевались перед буржуазными, Ленин фактически завершал свою экранную жизнь. И логическим завершением *персональной* киноленинианы, безусловно, можно считать сокуровского «Тельца» (2001). Смерть такого Ленина, каким его сыграл Леонид Мозговой в «Тельце»* — обездвиженного, онемевшего от инсульта старика в 52 года, размягченно-бесформенного, словно сбитый с тропы «гриб» — закрывала рамку жития, ибо о мертвых либо хорошо, либо ничего. Сейчас это утверждение представляется неоспоримым, киноведческим «общим местом», кочующим по научным статьям и студенческим рефератам. Однако стоит добавить к тому один важный, на мой взгляд, штрих: в 1999–2000 годах снимался, но так и не был завершен российско-финский фильм «Вера, надежда, кровь» (реж. М. Дубровина). Сюжет картины был основан на легенде о любви Владимира Ленина (Клаус Мария Брандауэр) и финской девушки Мариот, которая, якобы, родила его ребенка, и этот ребенок бесследно исчез. И хотя причины, по которым работа так и не была завершена, были совершенно прозаическими**, выходит, что неудача с «наслед-

* Характерно, что в одном из интервью актер, сыгравший ранее Гитлера, признавался, что «устал от Ленина больше, чем от Гитлера — потому что это — наше, <...> приходилось преодолевать свои представления, сложившиеся за годы, десятилетия» (*Земзаре И.* Леонид Мозговой: человек моего поколения не может любить Гитлера // Известия. 2002.20.04).

** Съёмки начались в Финляндии, сопродюсером с финской стороны выступал Аки Каурисмяки. Завершению работы над фильмом в России помешали проблемы с финансированием, вызванные дефолтом 1998 года.

ником» Ильича мистическим образом подтверждает исчерпание биографического потенциала персональной ленинианы, завершённой вскоре «Тельцом».

Подтверждением того же можно считать, на мой взгляд, и тот факт, что к 100-летию Октябрьской революции — «датская» традиция жива в стране и поныне — никто не сумел или не отважился спроецировать что-либо новенькое из биографии вождя на экран XXI века. Можно ли засчитать таковой попытку Владимира Хотиненко в полнометражном фильме «Ленин. Неизбежность» (2019)? Думаю, нет — и не только потому, что это просто одна из версий юбилейного проекта-трансформера на тему Октябрьской революции*, а по причине того, что все черты «отнюдь не канонического», как отмечали критики, образа Ленина, блестяще воплощённого Евгением Мироновым, уже были представлены на экране и сцене: Смоктуновским, Янковским, Калягиным, Ульяновым *etc.*, не говоря уже о Ленине в проекциях нового времени Сухорукова, Аюпова или Урсини Ларди, сыгравшей женщину Ленина в одноимённом спектакле берлинского театра «Шаубюне»**. Нюансы в мироновской трактовке, конечно, есть, но это все тот же «неканонический» образ, если считать каноном образ Ленина, созданный Щукиным и Штраухом в 30–40 годах. Очевидно, поэтому в многосерийных телевизионных версиях с сюжетом иного рода, сфокусированном на драматургически выигрышной, хотя и не слишком достоверной конспирологической истории с «меморандумом Парвуса», мироновский Ленин смотрится куда органичнее и живее, нежели в фильме *sur le personnel*.

В этом своем качестве — исторической фигуры и персонажа разного рода «революционных» нарративов — экранный Ленин продолжает жить и действовать как в отечественном, так и в зарубежном кинематографе: например, в дорогом масштабном сериале «Троцкий» (2017, реж. А. Котт, К. Статский), где вождя активно сыграл Евгений Стычкин, или в картине «Моя бабушка Фанни Каплан» (Украина, реж. 2016, А. Демьяненко), где собственно Ленина фактически нет, но — он есть, ибо как в этой истории без него?!

Завершая предпринятый обзор, возьму на себя смелость утверждать, что экранный и сценический Ленин, мифологизированный в самых разных модальностях, хотя и изжил себя в качестве ак-

* В разное время и на разных каналах транслировалась 6-серийная продюсерская версия сериала, «Демон революции» («Россия-1»), и 8-серийная авторская — «Меморандум Парвуса» («Культура»). В полнометражной киноверсии сюжет ограничен возвращением Ленина поездом в Россию.

** См. рецензию на этот спектакль на с. в наст. антологии.

туального самостоятельного образа, будет жить и дальше — уже как «порождающая модель», возможно, и для создания будущих образов вошедших в историю российских политиков: Горбачева*, Ельцина, Путина и т. п. Опыт политического мифотворчества, не только национального, но и общечеловеческого, показывает, что любая идеократия использует персонализацию как важнейший принцип и инструмент внедрения базовых идеологем в массовое сознание и индивидуальное подсознание. Своего рода иллюстрацией этой аксиомы является мистическая драма «Цареубийца» (1991) Карена Шахназарова, герои которого — психиатр и пациент — настолько одержимы бесами давно минувшей революции, что полностью теряют собственную идентичность и осознают себя царем Николаем II и его убийцей Юровским, соответственно. Да, это художественное преувеличение, но мифологемы власти — пусть и не в столь обостренной клинической форме — и в реальности въедаются в наше подсознание, формируют его и управляют нами. В «Цареубийце» о Ленине лишь говорят, но и этого достаточно, чтобы ощутить силу «этого человека»; в других же фильмах и спектаклях, где экранный и сценический образ Ульянова-Ленина зрителю предъявлен воочию, мы не просто испытываем на себе его влияние. Симулякр Ленина — хотим мы того или нет, верим ему или смеемся над ним — становится частью нас.



* Так, исполнитель роли Ленина Евгений Миронов уже сыграл в спектакле Театра Наций «Горбачев» (2020) человека, объявившего в СССР перестройку, которая, по сути, и привела к радикальной трансформации как страны, так и ленинского мифа.